Esta discusión ha sido cerrada.

RenattaNash • 28-10-2023
en Revisiones

Segunda Enmienda

Sobre el canon y la ficción

¿qué es canon?

El término proviene del griego Kanwvn, tiene el significado de vara(regla, medida, metro, caña, junco), y era como se nombraba a una vara de medición

En la literatura se comienza a usar el término en relación con la iglesia

'Canon' se volvió la vara para medir qué textos religiosos eran de auténtico valor sagrado

FICCIÓN SIN LÍMITES NOVEDADES

who wins?
Última actualización hace 4h

Burning Skyfire
Última actualización hace 20h

Legendary Fury
Última actualización hace 20h

The Hands Of Calibur
Última actualización hace 20h

Semi Aquatic Agents
Última actualización hace 20h

Revisión diminutamente grande a los Combatientes de la Locura
Última actualización hace 4h

VER MÁS →

"Canonizar" significaba entonces "santificar", incluir un material entre los textos cánones

Posteriormente, se utilizaría para definir qué libros debería leer un estudiante durante su educación(Shutherland, John (2014). 50 cosas que hay que saber sobre la literatura)

Más recientemente, en el contexto de la ficción, el canon de una obra ficticia se define como el contenido oficial creado por el autor intelectual de la misma

'Canónico' es aquello que se adecua a la lógica y coherencia interna del mundo de ficción establecido por el autor de la obra, mientras que lo "no canónico" se trata de todo material no creado por el autor, que generalmente resulta en situaciones ilógicas en contradicción de dicha coherencia

Pero antes de seguir ahondando en el canon, deberíamos definir qué es la ficción

Contar historias de ficción, e interactuar con las historias de ficción de otros, es un aspecto relevante de nuestras culturas. Pero las personas no sólo cuentan e interactúan con historias de ficción, también reflexionan sobre el contenido de las historias y sobre la forma en que se cuentan

El concepto de ficción da lugar a larga serie de cuestiones, y la filosofía de la ficción se ha convertido en una parte reconocida de la filosofía dominante junto al avance de postulados ficcionalistas

El ficcionalismo sobre una región del discurso puede caracterizarse provisionalmente como la visión de que las afirmaciones hechas dentro de ese discurso no deben considerarse como dirigidas a la verdad literal, sino como un tipo de construcción ficticia
Desde esta posición –áreas tan alejadas como las matemáticas y la moralidad– se consideran como si implicaran algo parecido a la ficción. El continuo ascenso del ficcionalismo nos presenta una nueva razón para tratar la ficción como un tema filosófico importante

Una pregunta fundamental que plantea la noción de ficción es abstracta; ¿qué hace que algo sea una obra de ficción? ¿qué difiere en una obra ficticia al compararse con una obra no ficticia?

La palabra ficción proviene del latín "fictus", cuyo significado es "inventado", derivando del verbo "fingiere" que se traduce a "fingir"

Suele denominarse como tal a las obras literarias, cinematográficas, historietíscas, de animación u otro tipo de arte narrativa, que presentan historias imaginarias al receptor. Cuentan con sus propios personajes y reglas de verosimilitud, con un grado variable de realismo, sea porque toman algunos referentes de la realidad, porque lo contradicen o los transforman

Las definiciones de diccionarios a menudo contrastan la ficción con los hechos o la realidad, por lo que un pensamiento tentador es que algo es ficción solo si es falso o contiene falsedades: una caracterización puramente semántica de “ficción”. Esta parece haber sido la opinión de Nelson Goodman: “La falsedad literal distingue la ficción de la información verdadera” (Goodman 1978: 124). Sin embargo, como han

señalado varios autores, ser falso puede ser uno de los significados de la palabra "ficción", pero no es el único, y no es el significado en juego cuando hoy en día llamamos a algo ficción (Lamarque y Olsen 1994; Cohn 1999)

Si lo fuera, entonces cualquier obra que contenga datos erróneos, por ejemplo un libro de texto de física, contaría como una obra de ficción.

Las obras de ficción pueden ser totalmente ciertas y, en ese sentido, referirse exclusivamente al mundo real fuera del texto. Imagine una obra de ficción histórica escrita sobre personas reales, donde, sin que el autor lo sepa, las partes que la autora pensó que estaba inventando capturan exactamente lo que realmente sucedió. Eso no convertiría la obra en una obra de no ficción (Currie 1990: 9)

Un enfoque más prometedor para comprender la distinción ficción/no ficción se centra no en nociones semánticas o rasgos estilísticos, sino en la inventiva del autor al producir un texto, cualquiera que sea su carácter semántico o estilístico

Harry Deutsch piensa que lo crucial para la noción de ficción es que, a diferencia de los hechos, es el producto de la actividad creativa e imaginativa por parte del autor, actividad en la que el autor hace una invención. Su propia visión distintiva de este punto de vista explica el tipo de fabricación involucrada en la creación de ficción cuando el autor atribuye estipulativamente propiedades a los individuos, pero donde estas propiedades coinciden con las propiedades que poseen objetos preexistentes de la "plenitud ficticia", así la ficción es un dominio que no contiene solo todos los objetos y eventos concebibles, sino también una enorme gama de imposibilidades nomológicas(Deutsch 2000: 155-6).

Deutsch es particularmente crítico con una visión contrastante, según la cual lo que es necesario y suficiente para que una obra sea una obra de ficción se especifica en términos de actividad imaginativa por parte de los lectores de la obra y no de su autor(Deutsch 2013: 366 y siguientes)

La visión de Deutsch no es la única que destaca el papel central del autor en la definición de ficcionalidad. Varios autores piensan que la creación de ficción implica un tipo especial de acto de habla por parte del autor, que difiere marcadamente de la afirmación (Currie, 1990)

John Searle propone que deberíamos entender la creación de ficción en términos de simulación: los autores pretenden afirmar lo que dicen (1975: 324)

En general;

"El autor de una obra de ficción pretende realizar una serie de actos ilocucionarios, normalmente del tipo representativo [como la afirmación], (Searle 1975: 325)

Pero sin ningún intento de engañar. Para Searle, por lo tanto;

"El criterio de identificación para determinar si un texto es o no una obra de ficción debe necesariamente residir en las intenciones ilocucionarias del autor y no en las características del texto." (Searle 1975: 325)

Kripke afirmó que escribir ficción implica simulación(Kripke 2013: 23).

David Lewis también veía la narración como una simulación: en su trabajo fundamental sobre la verdad en la ficción afirmó que “el narrador [finge] estar diciendo la verdad sobre asuntos de los cuales tiene conocimiento” (Lewis 1978 [1983: 266])

Muchos críticos piensan que deberíamos dejar que las intenciones del autor determinen la ficcionalidad, tal como propuso Searle, pero, a diferencia de Searle, proponen que esto se haga centrándose en cómo el autor pretende que la audiencia responda a un texto

Una propuesta influyente de este tipo, defendida por Greg Currie en The Nature of Fiction (1990), sostiene que los autores participan en un acto ilocutivo especial de expresión ficticia, que Currie luego procede a describir en términos de intenciones reflexivas griceanas (cf. Grice 1957)

En un enunciado ficticio, el autor produce un texto con intención ficticia, en el sentido de que;

"Pretende que nos creamos el texto (o más bien sus proposiciones constitutivas) y pretende conseguir que hagamos esto mediante el reconocimiento de esa misma intención. (Currie 1990: 30)

Entonces podemos decir que;

"Una obra es ficción si es producto de una intención ficticia, y si la obra es verdadera, entonces es, como mucho, accidentalmente cierta." (Curri1990: 46)

Currie piensa que la verdad por sí sola no descalifica a un texto como ficción

Otros autores ofrecen variaciones del relato de expresión ficticia de Currie. Lamarque y Olsen, por ejemplo, piensan que en el caso de la ficción un autor presenta oraciones, con el objetivo de que;

"La audiencia crea(imagine o pretenda) que los compromisos estándar de actos de habla asociados con las oraciones son operativos incluso sabiendo que no lo son." (Lamarque y Olsen 1994: 43)

Currie afirma que su relato es principalmente un relato de la ficcionalidad de las afirmaciones contenidas en una obra, y que la ficcionalidad de la obra depende del estatus de tales afirmaciones "de alguna manera quizás irremediablemente vaga" (Currie 1990: 49). . La mayoría de las obras de ficción, piensa Currie, son "un mosaico de creación de ficción y afirmación" (1990: 48-49).

Una visión más holística es la de David Davies, quien por ejemplo, piensa que el enfoque principal de la división entre ficción y no ficción debería estar en las narrativas en lugar de en las obras completas(considerando que las obras pueden contener una serie de narrativas). Lo que hace que una narrativa sea ficticia son los propósitos del autor y las limitaciones bajo las cuales trabaja (Davies 2007)

Incluso una narrativa que sigue eventos reales puede ser ficción si los propósitos narrativos del autor anulan la restricción de fidelidad (Davies 2007: 47)

Kathleen Stock define entonces una ficción como, aproximadamente, una colección de enunciados ficticios en el sentido de Currie que están sujetos a la condición de

que, cuando hay más de un enunciado ficticio presente, el autor también debe intentar que el lector u oyente los imagine de forma conjunta

Tanto Currie como Davies han defendido sus versiones de la teoría del enunciado ficticio ofreciendo explicaciones más matizadas de la forma en que el estatus ficticio de una obra depende del estatus ficticio de sus partes (Currie 2014; Davies 2015). Así, Currie sostiene que el estatus ficticio de una obra sobreviene a su perfil intencional, que especifica las intenciones comunicativas detrás de los enunciados que producen la obra (Currie 2014).

Currie también se mueve en cierto grado hacia una dirección simulacionista cuando sostiene que la metarrepresentación es necesaria para fingir, en una combinación con su explicación intencionalista de la ficción(Currie 1998).

Todos estos relatos consideran que la intención del autor es esencial en una obra de ficción

Cualquiera que sea la teoría correcta sobre la naturaleza de la ficción, casi todo el mundo está de acuerdo en que existen casos paradigmáticos de obras de ficción. Muchas de las frases de tales obras no son, por supuesto, ciertas, ya que en los casos paradigmáticos de ficción gran parte del contenido es inventado

Desde un punto de vista semántico, la ficción presenta un gran dilema: ¿cómo los consumidores de ficción podemos no solo aceptarla, a pesar de su evidente falsedad, sino, además, hacer juicios sobre la verdad o falsedad de enunciados ficcionales?

Para seguir debemos primero definir qué es un hecho o verdad como hecho

Voz patrimonial del latín factus, facta, factum, participio pasado pasivo de facere -'hacer'-. De la familia etimológica de hacer, podría decirse que refiere a lo que "sucedió"

Una de las definiciones que nos da la RAE es precisamente: Cosa que sucede

La palabra "hecho", particularmente cuando se entiende en sentido funcional, pertenece a una familia de términos relacionados: Sahlage y Sachverhalt

A continuación, distinguimos tres tipos de explicación de lo que es un hecho en el sentido funcional y consideramos algunos posibles roles de los hechos que se ha pensado que aportan argumentos a favor de admitir hechos en nuestro inventario de lo que existe. Dado que la categoría de hechos es una categoría formal, una categoría semántica u ontológica, analizamos con cierto detalle diferentes teorías formales de los hechos y similares.

¿Cuál podría ser un hecho? Se pueden distinguir tres puntos de vista populares sobre la naturaleza de los hechos:

• Un hecho es sólo un verdadero portador de la verdad,

• Un hecho es sólo un estado de cosas obtenido,

• Un hecho es simplemente un tipo sui generis de entidad en la que los objetos ejemplifican propiedades o mantienen relaciones

Para comprender estas afirmaciones y las relaciones entre ellas es necesario apelar a algunas explicaciones de la verdad, portadores de la verdad, estados de cosas, obtención, objetos, propiedades, relaciones y ejemplificación. Las proposiciones son un candidato popular para el papel de lo que es verdadero o falso. Una visión de las proposiciones sostiene que éstas se componen exclusivamente de conceptos, conceptos individuales, conceptos generales y conceptos formales

Será conveniente entender la visión de que un hecho es simplemente un tipo sui generis de entidad en la que los objetos ejemplifican propiedades o mantienen relaciones que dependen de la forma de entender las propiedades y relaciones que acabamos de esbozar

Los hechos son invocados por filósofos que afirman que los juicios o creencias gozan de la propiedad de intencionalidad , de estar “dirigidos hacia” algo,
porque representan estados de cosas o son relaciones psicológicas con estados de cosas y que los juicios y creencias son correctos o satisfechos sólo si se dan estados de cosas, es decir, si existen hechos. Muchos filósofos, desde Meinong, los primeros Husserl y Russell, Wittgenstein, hasta Searle, ofrecen versiones de estas afirmaciones

Los hechos, entonces, tal vez estén calificados para desempeñar el papel de lo que hace que los juicios sean correctos y las proposiciones verdaderas

La opinión de que los hechos hacen verdaderas las proposiciones u otros portadores de la verdad es una teoría entre muchas sobre la creación de la verdad. La teoría de la creación de verdad aborda cuestiones en la intersección entre ontología, metafísica y semántica. La opinión de que los hechos son los que hacen verdaderos a los portadores de la verdad es la teoría más antigua sobre la creación de la verdad.

Esto traslada el problema de cómo entender el tipo de verdad que tienen las oraciones en una obra de ficción a la verdad real de oraciones de la forma "En una obra de ficción F , φ ".

Por un lado, algunas cosas no son ciertas en una obra a pesar de haber sido declaradas explícitamente: el narrador interno de una historia puede ser muy poco confiable. Además, para identificar algo como una verdad (obvia) de ficción, a menudo tenemos que confiar en varios movimientos interpretativos (no controvertidos) que pertenecen más a la pragmática que a la semántica del lenguaje: lo que se afirma puede ir más allá de lo que las palabras dicen explícitamente

Los filósofos de la ficción se han interesado principalmente en el problema de caracterizar qué significa que una oración sea verdadera en una obra a pesar de no estar expresada en la obra

Muchas verdades reales son inconsistentes con lo que se dice en una historia y, por lo tanto, no se pueden aprovechar para afirmar lo que es cierto en la historia

David Lewis proporcionó la discusión clásica sobre este tema en "La verdad en la ficción" (publicado por primera vez en 1978, reimpreso con posdatas en 1983). Su enfoque tiene dos ideas centrales. La primera es que deberíamos adoptar una visión ficticia de la ficción. Una ficción es una historia contada por una persona particular en una ocasión particular, y contar una historia típicamente es pretender que uno está relatando cosas que realmente sucedieron. La segunda idea central es la mencionada anteriormente: las historias se relacionan con un trasfondo de hechos y creencias

(conocidos), asegurando así que haya más verdad en la ficción de lo que se dice en las historias

Lewis argumenta que la verdad en una ficción es exactamente lo que habría sido verdad si la ficción se hubiera contado como un hecho conocido. En términos del posible análisis mundial de los contrafactuales de Lewis (Lewis 1973), esto se puede traducir como:

• Una oración de la forma "En ficción F , φ " es no vacíamente verdadera ⇔ algún mundo donde F se dice como un hecho conocido y φ es cierto difiere menos de nuestro mundo real, en conjunto, que cualquier mundo. donde F se dice como un hecho conocido y φ no es cierto. (1978 [1983: 270])

Pero este análisis parece captar demasiado (Lewis 1978 [1983]; Currie 1990; Phillips 1999; Walton 1990; Wolterstorff 1980)

Dada una historia S , tome cualquier verdad p que no tenga relación con los eventos descritos en S. Según el Análisis de Lewis, entonces será cierto en S que p , independientemente de que alguien crea o no que p

Un segundo análisis de Lewis proporciona una orientación epistémica. Trata los "antecedentes" como creencias que son manifiestas en la comunidad del autor, donde

"Una creencia [es] manifiesta para una comunidad en un momento dado si más o menos todos la comparten, más o menos todos piensan que más o menos todos la comparten, y así sucesivamente." (Lewis 1978 [1983: 272])

Considere los mundos de creencias colectivas como los mundos donde todas las creencias manifiestas son verdaderas. La verdad en la ficción es lo que habría sido verdad en los mundos de creencias colectivas, si la ficción se hubiera contado como un hecho conocido:

• Una oración de la forma "En la ficción F , φ " es verdadera de manera no vacía si siempre que w es uno de los mundos de creencias colectivas de la comunidad de origen de F , entonces algún mundo donde F se cuenta como un hecho conocido y φ es verdadero difiere menos de w , en general, que cualquier mundo donde F se dice como un hecho conocido y φ no es cierto. (Lewis 1978 [1983: 273])

Pero este análisis también tiene algunas consecuencias sorprendentemente contraintuitivas. Tomemos como ejemplo una típica novela victoriana que en ninguna parte se pronuncia sobre la existencia de Dios. En el segundo análisis, seguirá siendo cierto en esta novela que Dios existe, simplemente porque la Inglaterra victoriana era abiertamente teísta, de modo que los mundos de creencias colectivas son todos mundos en los que Dios existe (Walton 1990). De manera similar, será cierto en muchas obras que hay fantasmas y que las mujeres son marcadamente inferiores a los hombres

La explicación que hace Walton de la verdad en la ficción se basa en su explicación distintiva de una obra de ficción como apoyo en un juego de fantasía, donde la función del apoyo es prescribir imaginaciones. A diferencia de Lewis, no enfatiza la idea de que las declaraciones ficticias llevan implícitamente el prefijo de un operador en la ficción. Para Walton, una proposición es ficticia (verdadera en la ficción) en caso de que se suponga que los participantes en tal juego de fantasía la imaginen como verdadera (Walton 1990, 2013, 2015)

Hay dos tipos de verdad ficticia: las verdades ficticias primarias son evidentes en la obra misma, mientras que las verdades ficticias implícitas se generan a partir de las verdades primarias. El problema de cómo generar verdades ficticias implícitas a partir de verdades ficticias primarias es esencialmente el problema que enfrentó Lewis, y los principios que describe Walton –el Principio de Realidad y el Principio de Creencia Mutua– están cerca del primer y segundo análisis, pero sin el compromiso de la maquinaria de los mundos posibles. Dejando que p1... pn sean las verdades ficticias primarias de la ficción F, el Principio de Realidad sostiene que es cierto en F que q si p1... pn hubiera sido el caso, q habría sido el caso, mientras que el Principio de Creencia Mutua sostiene que es "es cierto en F que q" si en la sociedad de la que se originó F se creía mutua y abiertamente lo siguiente: si p1...pn hubiera sido el caso, q habría sido el caso.

Existen ciertas preocupaciones sobre el aparato que emplea Walton, que también afecta el relato de Lewis. Para aplicar las reglas de generación anteriores, debemos ser capaces de determinar las verdades ficticias primarias de una obra , aquellas que son evidentes en la obra o, en términos de Lewis, aquellas que son parte de lo que se cuenta como "hecho conocido"

Stacie Friend adopta un enfoque bastante diferente a estos problemas, quien sostiene que los problemas surgen si insistimos en los principios , tomados como formas de inferir verdades ficticias implícitas a partir de verdades ficticias primarias. En lugar de defender el Principio de Realidad , defiende lo que ella llama el Supuesto de Realidad , la tesis de que todo lo que es realmente cierto también lo es ficticiamente, a menos que sea excluido por la obra (Friend 2017)

La respuesta de Currie a los problemas anteriores es bastante diferente. Su explicación de lo que es verdad en la ficción evita cualquier apelación a mundos en favor de las creencias de alguien a quien llama el autor ficticio :

• “En la ficción F , φ ” es cierto si y sólo si es razonable para el lector informado inferir que el autor ficticio de F cree que φ (Currie 1990: 80).

Aquí el autor ficticio es “ese personaje ficticio construido dentro de nuestra fantasía a quien consideramos que nos cuenta la historia como un hecho conocido” (Currie 1990: 76), y el “lector informado” es un lector que conoce los hechos relevantes sobre la historia. la comunidad en la que se escribió la obra (1990: 97)

El lector descubre lo que es cierto en la historia al formarse una impresión de las creencias del autor, basándose en el texto de la historia y los hechos sobre su comunidad de origen. Muchos comentaristas han elogiado la respuesta de Currie

Otros filósofos han ofrecido relatos alternativos de los autores (reales, hipotéticos,…) cuyas creencias o intenciones determinan lo que es verdad en la ficción. Stock, por ejemplo, aboga por un intencionalismo extremo según el cual, dejando de lado algunas reservas importantes, lo verdadero en una ficción es lo que el autor real pretende que su audiencia imagine como verdadero (Stock 2017). Otros prefieren apelaciones más moderadas al autor real (por ejemplo, Livingston 2005, para quien la verdad ficticia se basa en lo que es apropiado hacer creer, dado el objetivo de comprender las expresiones ficticias en el contexto artístico del autor).

El propio Byrne define la verdad en la ficción en términos de lo que un lector puede inferir sobre lo que el autor le invita a imaginar, donde el lector y el autor son entidades

idealizadas identificadas en términos de principios pragmáticos de interpretación

Gendler profundiza aún más en el enigma al señalar "restricciones relativas" impuestas a la autoridad del autor para hacer que las cosas sean verdaderas en el mundo de la ficción: a pesar de que el autor parece ejercer una gran libertad cuando se trata de sus representaciones.
Hay situaciones en las que esta libertad parece ser quitada o restringida una vez que por ejemplo el autor describe, digamos, el infanticidio femenino o la esclavitud como moralmente correctos. En estos casos, afirma, experimentamos una “duplicación del narrador” (2000: 64). Consideramos que la justificación moral del infanticidio o la esclavitud femenina no es cierta en la historia sino simplemente algo que piensa el narrador. Es como si quisiéramos responder al narrador diciéndole “Eso es lo que piensas”. Lo desconcertante es que en estos casos especiales nos volvemos tan conscientes de los propios narradores que socava toda la práctica de producir y consumir ficción

Algunas obras de ficción describen escenarios que son imposibles: no sólo físicamente imposibles (como las historias de fantasía), sino metafísica o lógicamente imposibles

Cuando leemos obras de ficción realistas, nos sentimos libres de importar hechos del mundo real al mundo de la ficción. De hecho, los autores presuponen que, de acuerdo con los hechos que declaran explícitamente, los lectores traerán hechos del mundo real para completar lo que no se dice en la historia

El rompecabezas imaginativo no se refiere a lo que es o no ficticio, sino a lo que imaginamos o no. Estos son diferentes; Puedo reconocer que algo es ficticio, verdadero en el mundo de una historia, sin llegar a imaginarlo, o imaginar algo que considero que no es ficticio. (2006: 140)

Walton señala que ambos enigmas deberían estar conectados ya que la ficcionalidad se define en términos de imaginación

Walton (2015), retractándose de su anterior explicación reduccionista de la ficcionalidad, según la cual "[una] proposición es ficticia en caso de que exista una prescripción para la efecto de que debe ser imaginado"—afirma que "las prescripciones para imaginar son necesarias pero no suficientes para la ficcionalidad" (2015: 17). Walton (2015) afirma que la ficcionalidad resulta ser más fundamental de lo que había pensado originalmente (Walton 1990—hasta 2015).

Kathleen Stock (2017), que defiende una teoría diferente de la verdad en la ficción, es decir, el intencionalismo extremo, descarta el rompecabezas de la ficcionalidad como un pseudo-rompecabezas. Según el intencionalismo extremo;

"El contenido ficticio de un texto en particular equivale exactamente a lo que el autor del texto pretendía que el lector imaginara." (Stock 2017: 1)

Siempre que una proposición esté escrita en una obra de ficción con la intención de que sea imaginada, es ficticia (2017: 123)

Cain Samuel Todd (2009), al igual que Walton y Stock, afirma que la ficcionalidad y los acertijos imaginativos deben separarse. Afirma que "la verdad ficticia no es reducible a

la imaginabilidad ni depende directamente de ella" (2009: 200)

Tooming (2018), basándose en las ideas proporcionadas por algunas de las teorías wontianas y eliminativistas, diferencia entre imaginación y mera suposición

Imaginar la verdad de una proposición de manera comprometida implica también imaginar "un conjunto sensorial de grano fino o varios conjuntos que deben corresponder a la forma en que nos aparecería el estado de cosas representado por la proposición"

Para un acto unitario de imaginación comprometida, Tooming postula que el imaginario mental y la proposición deben coincidir

Stock (2005) se centra en la importancia del contexto. Afirma que la razón por la que parece que no logramos imaginar G y no aceptamos G como verdadero es que carecemos de un contexto adecuado para hacerlo verdadero e imaginable. Cuando se proporciona tal contexto, la reacción de resistencia se disipa. G , en ausencia de tal contexto, no es conceptualmente coherente y es por eso que no podemos comprender lo que G realmente significa

Para demostrar coherencia conceptual para [G], es necesario proporcionar el tipo correcto de contexto ficticio

Lewis ahora sugiere que adoptemos el método de la unión : lo que es verdadero en una ficción es lo que es verdadero en al menos un fragmento consistente, de modo que puede tener "En la ficción F ,ϕ" es cierto y " En la ficción F ,¬ ϕ" es cierto, pero nunca "En la ficción F ,ϕ ∧ ¬ ϕ" es verdad.

Sin embargo, como reconoció el propio Lewis, esta explicación no funciona con historias descaradamente inconsistentes cuyas contradicciones no sean veniales, y con respecto a estas historias adopta una línea dura: "no deberíamos esperar tener un concepto no trivial de verdad en historias descaradamente imposibles ficticias"

Muchos no están de acuerdo y ofrecen ejemplos de este tipo de historias en las que la cuestión de la verdad y la falsedad parece surgir de manera muy similar a como ocurre con las historias consistentes. El ejemplo de Currie (1990) es el de una historia que gira en torno a la refutación por parte del héroe de los resultados incompletos de Gödel. Una historia así simplemente no puede dividirse en fragmentos consistentes. De manera similar, consideremos la historia de Graham Priest sobre Sylvan's Box, que involucra el descubrimiento de una caja perteneciente al difunto Richard Sylvan que está al mismo tiempo vacía y no vacía (Priest 1997, 2005)

La mayoría de los escritores están de acuerdo, sin embargo, en que puede haber una noción coherente de verdad en la ficción incluso para ficciones "descaradamente" inconsistentes (ver, por ejemplo, Byrne 1993; Le Poidevin 1995; Phillips 1999; Gendler 2000; Weatherson 2004, Priest 2005, Proudfoot 2006).

El diagnóstico de Currie del problema de la verdad en las ficciones imposibles es muy contrastante. Piensa que los mundos simplemente constituyen la moneda equivocada para caracterizar la noción de verdad en la ficción, incluso cuando a la mezcla se añaden las creencias del autor y de la comunidad. Currie piensa que una vez que entendemos la noción de verdad en la ficción en términos doxásticos como lo que razonablemente podemos considerar que cree el autor de ficción, el caso de ficción radicalmente inconsistente no presenta más problemas. Piensa que no hay ningún

impedimento para suponer que alguien cree en proposiciones imposibles, incluso en proposiciones imposibles simples como7 + 5 ≠ 12, por lo que no puede haber objeciones a la afirmación de que incluso proposiciones descaradamente imposibles pueden ser verdaderas en una obra de ficción.

La intuición de que los narradores tienen algún tipo de papel creativo que desempeñar se explica por los llamados relatos artefactolistas o creacionistas de entidades ficticias (ver Searle 1979, Salmon 1998, Thomasson 1999, Voltolini 2006; la posición también fue defendida en Kripke 2013, y elementos de esta posición se encuentran en la teoría de van Inwagen (1977) sobre los objetos ficticios como postulados de la crítica literaria; Ingarden (1931 es un precursor histórico significativo). Según tales relatos, los objetos ficticios son artefactos ya que surgen una vez que son concebidos por sus autores; en esa medida, son creaciones de autor. Además, son entidades abstractas, tal como creen los neomeinongianos abstractos

Pero parece que lo que surge según la explicación anterior del proceso generador (que habla de la concepción de los autores de sus creaciones literarias) no es un objeto ficticio como tal, sino más bien un (mero) objeto intencional, el objetivo de un determinado pensamiento autoral
Un mero objeto intencional aún no es un objeto ficticio, como coincide Thomasson (1999:89), entonces, ¿qué lo convierte en uno? ¿Se convierte en uno al poder ser "compartido" por más de una persona al aparecer en un texto (tal vez no una copia física sino almacenada en la memoria)? ¿O existe un criterio más discriminatorio para distinguir qué objetos intencionales son objetos ficticios?

Quizás la mejor respuesta a esta pregunta sea dar una explicación algo diferente del proceso de generación. Así, algunos creacionistas (Schiffer 1996, 2003; Thomasson

2003a,b) dicen que un objeto ficticio surge como un artefacto abstracto no cuando un autor lo concibe por primera vez, sino sólo una vez que cierto proceso de fantasía ha llegado a su fin

El problema de la confiabilidad de las intenciones del autor también surge en otra versión, cercana al creacionismo, que se ha desarrollado recientemente: la versión hilomorfista (Evnine 2016). Así como los artefactos ordinarios (sillas, mesas, estatuas...) equivalen a la disposición particular de ciertos materiales de acuerdo con ciertas intenciones creativas, los objetos ficticios entran en juego al ordenar material de un tipo específico, es decir, las propiedades predicadas en una determinada ficción, de acuerdo con determinadas intenciones del autor

En este modelo, los objetos ficticios tienen sus propiedades caracterizantes, aunque sea meramente contingente (el plan del autor puede cambiar).

Para ir finalizando volvamos al tema inicial, el canon

Podemos resumir el canon como la sucesión de narrativas de hechos correlacionadas que conforman la verdad pretendida por la autoridad autoral de una historia

¿son dos personajes, que escribe diferentes autores, el mismo personaje porque cumple con sus mismas características? Por ejemplo, Cthulhu de Lovecraft, Cthulhu de Cthulhu salva al mundo y Cthulhu de South Park. Por poner otro ejemplo, Superman de Jerry Siegel y Superman de Grant Morrison

Siendo diferentes los autores tras las obra, y siendo los personajes un producto de su intencionalidad, la respuesta a priori sería NO. Pero bien podría haber un acuerdo entre

escritores, o eventos dentro de una misma continuidad escritos por muchas personas

Para esas situaciones se evalúa la concordancia entre las pretenciones de cada uno, siendo necesario en algunos casos, no solo clasificar personajes por "derecho" y "versión", sino también por interpretación o reinterpretaciones consistentes

Esto nos da como resultado la existencia de múltiples cánones.

Otro tema importante a la hora de abordar la obra a analizar, teniendo en cuenta la definición de canon y los argumentos presentados, es el margen hasta el cual un analista puede hacer suposiciones

Esto implica la existencia de nociones culturales, sean de un ámbito social o natural, como verdades dentro de una obra de ficción donde no son explícitas, ni el análisis de su implicación posea una fuerte evidencia, contextualización y consistencia

Por lo tanto; planteamientos con sesgos socio-históricos; generalizaciones culturales; cálculos que impliquen leyes desconocidas y resulten contradictorios, o pese a no ser contradictorios dieran un valor atípico, es decir poco consistente; análisis de pixeles en las artes de perspectiva inconstante o absurdas; filosofías poco desarrolladas o directamente carentes de mención; serían todos tachados de "no-canon", es decir, fanfics del correspondiente analista

Con esto dicho, procedo a dar cierre al texto

Merci pour la lecture, intenté resumir lo más que pude y recortar lo innecesario, espero no resultara demasiado extenso

Los leeré en las respuestas, au revoir et bonne nuit

1 6

2 **FLMasterZX** • 28-10-2023

My dude sigue pensando que vamos a cambiar las reglas por su opinion

0 **Palito266** • 28-10-2023

¿Qué se intenta cambiar y que intenta desmentir este hilo sobre FSL? ¿O es mas algo como una explicación?

4 **FLMasterZX** • 28-10-2023

Trata de decir que los calculos son fanfics o una pelotudez así, no se porque esta tan pesada con algo que no se va a cambiar por mas que a ella no le guste.

Y obviamente no pienso leerme toda la biblia que hizo solo para darle peso a su opinión, con leerlo un poco por encima basto.

(Editado por FLMasterZX)

5 **RadLightMadness** • 28-10-2023

Seh ni siquiera perderé el tiempo en esto, ya se explicó en el server.

7 **AlekaPL** • 28-10-2023

Muuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuucho texto para decir que los cals son basura y que el ojo es la mejor forma de analizar

4 **Silver Visual** • 29-10-2023

Reabro este hilo por un momento para decir algo muy importante: Nunca alarguen su contenido con tanta información, porque por muy interesante que sea lo que

escriben, poco a poco el lector se sentirá saturado e inevitablemente le dará pereza seguir leyendo (y eso lo sé por experiencia).

Para evitar eso es necesario aprender a resumir de la forma adecuada. De lo contrario, hasta el mejor lector sentirá que está perdiendo su tiempo con tanto desorden en el contenido, el cual no parece llegar a un punto, o a un objetivo general o específico más allá de ser demasiado pretencioso.

En pocas palabras esto se siente como si nos estuvieran diciendo a la cara "Todos son ignorantes menos yo". Lo cual no es el propósito real de este hilo, ¿verdad?.

Dicho eso, procedo a cerrar esto de nuevo.

(Editado por Silver Visual)

Fandom

EXPLORE PROPERTIES

Fandom
Fanatical
GameSpot
Metacritic
TV Guide
Honest Entertainment

FOLLOW US

OVERVIEW

What is Fandom?

Essentials

About

Careers

Press

Contact

Terms of Use

Privacy Policy

Digital Services Act

Global Sitemap

Local Sitemap

Cookies Settings

COMMUNITY

Community Central

Support

Help

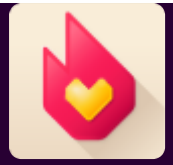
Accessibility Statement

ADVERTISE

Media Kit

FANDOM APPS

Take your favorite fandoms with you and never miss a beat.



Download on the App Store

GET IT ON Google Play

Ficción Sin Límites Wiki is a Fandom Lifestyle Community.